繪畫

繪畫

梁得所

繪畫

目次

一、緒論

中國美術一向以繪畫爲中心;文化的源流也就從繪畫的變遷中表現出來。繪畫史的出發點遠在文字之前,到如今已經四千多年了。四千年間的變遷大概可分三時期:第一期由伏羲到隋末,其間漢和六朝有顯著的發達,東方本色的繪畫的基礎於是成立;第二期由唐到元,可說是國畫的黃金時代,唐宋的繪畫,技巧和格調都進大成而登極峯;第三期明清以來,模倣多而創作少,國畫成績殊無進展,而且有彷徨的景况。

照這樣說來現代繪畫豈不是無足輕重?而現代畫史豈不是無足研究?事實上却又不然。因爲中國對自己國畫有冷落傾向的時期,正是世界對中國畫熱烈向慕的年代。而且藝術不是凝固的,現代國畫有如島國居民膨漲而要冒險去找新陸地;又好比一隻重載的船,爲求進行不滯,對於積彙的貨物不能不有所取捨。而且二十世紀一切都在劇變中,繪畫也就當然要找新出路。這樣一來,以本國爲立場,近代繪畫的彷徨,便是新藝術運動的初步,以向外的眼光來看,世界美術此

時正在接受中國畫的影響。那麼，近代中國繪畫的概況和傾向，是很足注意而有足研究的了。

時代是神祕莫測的，尤其是現代，一切都有新局面。我們在未敍述繪畫的新局面之前，先把時代的背景略作分析。

現代史的特徵當中，影響於繪畫的，顯著者有下面的四點：

一、科學發達的影響：西洋美術一向以方法為主，固然有合理化的長處，但無形中受規律的束縛。到現代科學發達，才驚覺西洋美術失了獨立性，同時顯出東方美術的優點。這影響，造成中國畫在現代美術上的特殊位置。

二、文化交通的影響：海禁開放之後，中國和歐西接觸機會漸多，文化自然交換。西洋美術傳來，取納與否便大成問題：有拒絕的，有折衷的，有直接採納的。這影響，把中國繪畫的園地擴大了。

三、教育制度的影響：興辦學校之後，學術研究的方法與前不同，比如國文，從前不外「多讀多作神而明之」美術也就「可意會不可言傳。」現在教育避免

不經濟和太抽象的研究，有統系的學科一一設備，於是美術學校應運而生。

四、生活思想的影響：生在現世的人，決不能抱持隱士出世的態度，國畫的超逸思想根本動搖。工商業在中國雖未算十分發達，而繪畫確有實用的趨向。藝術既不容士大夫所專享，積極方面便是到民間去。然而繪畫對民衆應有什麼貢獻？怎樣的繪畫才合實用同時不失美術價值？這些問題，便成爲現代藝術運動的核心，無論國畫或西洋畫，都離不了這些影響。

根據上述的時代背景，我們以下的敘述，便可以分作六項：

一、中國繪畫在現代美術上的位置
二、國畫之西洋影響
三、現代繪畫與出版界
四、繪畫與藝術教育
五、現代畫家
六、繪畫與藝術運動的前途

二、中國繪畫在現代美術上的位置

自從攝影術發明之後，可以把人像景物攝成照片，唯妙唯肖，秋毫不爽。到最近，天然彩色攝影術也發明了，而且迭經研究改良，手術日趨簡便，只要置備相當的機件材料，就可把任何對象攝成忠實的「寫真」。如果繪畫的目的不過是寫真，那麼，今日繪畫就沒有存在的餘地，至少也減却存在的價值。本來藝術貴乎創造，不貴乎抄寫。就是未有攝影以前，一幅精細逼真的畫，雖屬難能，畢竟給予觀者的印象，極其量不過如見真人眞物眞景而已。一幅畫要具有超乎常見的「美」和動人情感的「力」，然後才堪稱傑作。所謂超常的美，和動人的力，在中國繪畫，一向認爲精髓；在拘守方法的西洋畫，尙真而非幻，所表現的美不能超常，所表現的力不敢奔放。直到最近的半世紀，受科學發達的反照，西洋美術的弱點呈露，於是恍然大悟東方美術的長處；於是中國繪畫一躍而爲現代美術的權威了。

在理論上，我們現在且把中國繪畫異乎西洋的特點，列舉出來比較，討論西洋畫東洋化之所以然；然後再從事實上叙述東畫西漸的狀況。

中國畫的特點，現在舉出下列四種：

第一特點，主觀的表現—倪雲林說：『余之竹，聊以寫胸中之逸氣耳；豈復計其似與否，葉之繁與疏，枝之斜與直哉？或塗抹久之，他人視以爲麻，以爲蘆，予亦不能強辯爲竹。』中國畫家創作時的主觀態度有如此者！蘇東坡又說：『論畫以形似，見與兒童鄰。』中國畫既不以形似爲尙，然則目的何在？曰：『表現作者的精神性格與生命』，亦卽南齊畫家謝赫所謂「氣韻生動」。雖然他說畫有六法。（一，氣韻生動；二，骨法用筆；三，應物象形；四，隨類賦彩；五，經營位置；六，傳移模寫。）然而六法當中「氣韻生動」是最中肯的畫論。郭若虛說：『六法之精論萬古不移，然而骨法以下五法可學而能；如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得之，以歲月達之。默會神會，不知其然而然也。嘗試論之，竊觀古之奇蹟，多冕軒之才賢，岩穴之上士，依仁遊藝，探賾鈎深，高雅之情，一寄於畫也。人品既高，氣韻不得不高。氣韻既高，不能不生動。所謂神之又神而能精。凡畫必周氣韻，方號世珍。不爾雖竭巧思，止與衆工同事，雖曰畫，而非畫！』文徵明又說：『人品不高，用墨無法，乃知點墨落紙，大非細事。

必須胸中廓然無一物，然後煙霞秀色，與天地生生之氣，自然湊泊筆下，幻出奇詭。』其他還有許多名家的畫論，不勝枚舉，歸納起來，都足以表明中國畫的要點，是主觀地表現作者的精神生命品格。因此，不受客觀形似的束縛；重叠的山水不受透視的拘束各種線條不受輪廓陰影的制裁。因此，中國畫表現着超乎常見的美，和動人情感的力。

西洋畫呢，一向以客觀的美爲依歸。現代新藝術運動對這點大加攻擊。最走極端的莫如未來派，在宣言中大聲疾呼：『我們心目中的「眞」，不是向來所見以爲實在的形體和彩色。我們要描寫的不是物體，而是宇宙的動力！向來繪畫的結構太因襲了。作者只把作品擺在我們「面前」，我們今後要把看畫者放在畫的「當中」。向來我們只看畫面，今後要看穿過去。這樣，美術才可以給我們以新的生命，新的感覺，新的情緒！』這一段宣言，明明趨向中國繪畫的主觀表現，把作者的生命渾合在對象中，不但作者與畫物我一體，更進一步把看畫者的感情也捉住，同入無物無我之境！近世西洋美學者黎普思（*Theador Lipps*）所謂「感情移入」

中國繪畫在現代美術上的位置

和一千四百年前謝赫所唱的「韻氣生動」見地相同。西洋美術理論的東方傾向，於此可見一斑。

第二特點，取材於自然——題材不同，是東西繪畫的大差點。中國畫以山水爲主，西洋畫以人物爲主。又中國畫常以一草一石，幾筆竹，幾枝梅作成重大的畫幅。這些題材，西洋畫一向不屑採用——其實沒有胆量採用。

假如在繪畫上想表現歡喜情緒，就繪揚眉露齒的笑臉；或表現悲哀而繪出淚滴。這個方法，我們不能說不對；然而藝術的表現如果稚弱到這個田地，其程度和小孩子的見解相去不遠。宇宙間不但人有感情，一切都有感情。中國繪畫思想，認人的感情爲宇宙感情的一部分。山水的悠逸，風雲的奔流，不但能代表人的意境，並且更爲深雋，更爲偉大。由山水風雲推到自然界的一切，一隻雀，一朵花，甚至一塊頑石，在中國畫者看來都有感情。中國畫者發見自然界無盡藏的美，更從極渺小的靜物窺見宇宙的大觀。因此繪畫的題材以自然爲本位。

西洋畫呢，幾千年來離不了人物本位。山水樹木只作背景之用。雖曾有作家

中國繪畫在現代美術上的位置

感着自然的呼召，把背景繪得比主題人物更爲注目，然而受傳統思想所束縛，仍未敢認單純風景便夠作畫。到十九世紀，受東方美術的影響，風景才慢慢地從畫的背景移進，佔據畫的全面。到後期印象派，風景靜物的畫材日趨普遍，題材上的東方化，顯然易見。

第三特點，線的節奏──中國論美術有所謂「書畫同源」，作畫和寫字同出一理。書法之美無非線的節奏，線在中國畫是一種妙用無窮的利器，可以演出幽悠溫雅的韻調，亦可吐出奔騰豪放的氣概。原本線之爲物，在科學上不能存在，幾何學上點和線都是假定，一根頭髮都有體積。東方美術因爲能擺脫科學假定原理之束縛，所以中國繪畫便採獲線的節奏之妙處。

西洋畫呢，在技巧上用陰陽明暗來表現物象的體積，一向不注重線之運用。畫中縱有線條，除作輪廓界限之外，簡直沒有多大用意。到現代，西洋繪畫既如上述要從客觀寫照進於主觀表現，則非了解線之妙用不可。後期印象派要表現「恐怖」和「雄辯」，未來派要表現「動」和「力」。倘若對於線的節奏沒有把握，試問

何從表現呢？

第四特點，單純和抽象化——不了解東方藝術的人，看中國的戲劇，見劇台佈景之簡單，必定驚怪詫異。中國劇簡直沒有佈景空闊的劇台上擺幾張椅，就可以代表一切。花園不見有花，騎馬不見有馬，關門只見手的姿勢，那裏有門？因此有人怪責中國戲劇簡陋失眞。殊不知中國眞正觀劇的人，是去欣賞主角的藝術——唱，行動，表情——他們並不是去看花園，馬匹，或其他配襯。他們的見解非但以爲配景可有可無，更以爲删除配景，然後不奪觀劇的目的。戲台愈空，主角的藝術就愈呈露。配景之删除，固是單純化的明證；更有甚者：有些人到戲院連看也不看，只是俯首靜聽，所以北平叫觀劇做「聽戲」。觀劇而變成聽劇，其單純化的程度可想而知。戲劇如此，繪畫何獨不然。明乎此，我們自然不怪責國畫之簡單。雖眼見一幅無所憑藉的似飛在空中的蘭，或一張白紙上單繪三顆豆，都不足爲怪了。

西洋畫呢，在十九世紀以前很少作家敢抹殺閒餘而存其主。印象派的鼻祖莫奈受東方美術的啓示，居然倡言繪風景不必詳寫局部，只要捉牢印象便是佳

作。當時，批評家還訕笑他誹謗他，可知成見之深了。到現在，西洋畫者大都領會東方美術單純化的特點。論者所謂：任何對象，在一瞥之下，只有主要之點構成印象，慢慢的注意力移到不重要的各部，然後覺得全個看得一樣淸楚。更有進一步說，宇宙一切都不住地「變」，不停地「動」，只有一剎那的感覺才是眞，至於把對象各部連續觀察後構成一片，通常稱爲寫實，其實是自欺哩。西洋畫傾向中國畫的抽象單純化，也是顯而易見的狀況。

以上，從理論上舉出了中國畫的四大特點，爲近代西洋畫者所注意。現在再從事實上舉出西洋畫的幾派作家，敘述西洋美術東方化的故事。

東方美術繪歐西直接影響，而使他們模倣的，這種勢力，在日本而不在中國。日本美術的源流是出於中國，這是絕對沒有疑問的事實。可是日本近代爲了作家的努力和印刷術之猛進，今日被認爲「東方的美術國」了。

一八六二年，在倫敦舉行國際美術展覽會，論者有謂這是東畫西漸的導線。可是據切實考查，別有源流：當時巴黎有一間日本美術商店名爲 *La Porte Chin-*

中國繪畫在現代美術上的位置

ise，發售東洋畫家的作品。那商店吸引許多巴黎畫者的注意，其中有一位留學的美國畫家許斯勒（*I. M. Whisler*），感着最深的興趣，常常到店裏觀摩，往後，作風顯然東方化，簡直成為東西洋美術的一條橋樑了。然而當代成見尚深，許氏一生要以畫筆和文筆與批評者奮鬥，他辯駁的言論中最中肯的是：「美術不單是叙事的（按西洋美術崇尚 *Every Picture Tells A Story*）更應該奏出音韻（*Every Picture Ought to Sing a Tune*）應該以線條為節拍，運用色調以求和諧。」原來東洋美術接近音樂，而西洋美術接近文學。音樂是發表情感的最直接，最原始，最純粹的藝術。文學固然也是發表情感的藝術之一種，可是內含理智成分較重，雜質較多——這種分別，被許斯勒發見了。

許氏作品送到沙隆，都被退回。在法國既不得進展之地，許氏便離巴黎而到倫敦。仍不見得被人賞識。他的傑作「灰與黑的合奏」送到皇家畫學院，當時學院董事部想不取錄，後經董事之一極端賞識，以去留力爭，然後勉强入選。所謂「灰與黑之合奏」，原來是「母親肖像」，當時有人指責他的畫題不妥，許氏答覆道：「

中國繪畫在現代美術上的位置

畫中人，在我固然有母子情分，可是你們只看我的畫便夠了，何必問她是誰人。」從這幾句話，可見許氏繪畫不重敘事，而重於畫的本身了。

有詩意的夜景繪畫，更足表示許氏美術的東方化。如銀的月色，神祕的黑影，遠處點綴幾星燈火，把一片茫茫夜，寫得奇妙無窮。可是當時大部分觀衆不喜歡，嫌牠一片模糊。後來許氏在一次演講中略作解釋說：

『黃昏日落之後，夜之幔把河與岸罩住了；屋宇在黑暗中消失其形，全城掛在天邊，一幅仙境，展在我們面前。我們只要靜着看，就可領略自然的佳景；只要靜着聽，就得聞和諧的音樂。曠昔之夜，自然會對畫者唱她的美妙之歌，因為這畫者是她的兒子而同時是她的主人。是她兒子，所以愛她；是她主人，所以了解她。』

但凡先知先覺，必不能免誹謗和唾棄。一般觀衆不了解許氏的美術，不在話下；最可惜的，連那極有信用的藝術批評家羅斯金（*John Ruskin*）亦和衆人一般反對他。許氏終因生活困窮而破產，把所有物業變賣還債之後，飄遊意大利再

作修養。後來回到倫敦，捲土重來再開展覽。時代思潮的變動眞有一日千里之概，批評論調和從前不同了。十年前他那幅被唾棄的「灰與黑之合奏」一八八三年獲得法國沙隆的特獎。一八八六年英國皇家美術會舉他爲會長。一八八六年被選爲國際美術研究會第一任會長。四十年來的訌爭生活已成過去，許斯勒，東方化的西洋畫家，被當時美術界認爲先知先覺了。

上面敘述一位畫家個人的事略，固然未足以代表東畫西漸的全部過程，然而從這一段故事，我們看見一件重要的事實：東方繪畫之引西洋美術界注意，始於十九世紀中葉。經過四五十年徬徨紛擾，到十九世紀之末，東畫在西洋美術界才有穩着的位置。觀其傾向，並證諸往後的事實，二十世紀東畫便成了世界美術的權威。

往後，印象派的摩奈（*Monet*）後期印象派的哥更（*Gauguin*）馬的斯（*Matisse*）未來派的畢伽索（*Picasso*）他們的作風都有東畫背景，受東方影響的事略亦多有可述（可參看拙編西洋美術大綱良友版）本文不欲過多敘述，好在本篇前部

國畫之西洋影響

舉列中國繪畫特點時，曾提及這幾派的主張與中國畫吻合之處，大致可以明瞭了。

我們雖是中國人，然而對於中國繪畫在現代美術上的勝利，却也並不是什麼足以誇耀的一回事。我們以超然的眼光來看，文化是動流的，藝術不是凝固的。東畫西漸之日，也就是西畫東漸之時。反之，現代中國畫因受西洋影響所發生的懷疑和訌爭，亦不減於十九世紀的歐洲。

到這裏，讓我們轉過來談談現代中國繪畫受西洋影響的情形。

三、國畫之西洋影響

西洋畫之傳入中國，考其源始，是明季萬歷初年隨着天主教而來的。萬歷二十八年，意大利來華的教士利馬竇上神宗表文說：

『謹以天主像一幅，天主母像二幅，天主經一本，珍珠鑲十字架一座，報時鐘二架，萬國圖志一册，雅琴一張，奉獻於御前。物雖不腆，然從極西貢來，差足異耳。』

我們看這表文，知利瑪竇獻於神宗的是幾種不同的物品，這些物品的性質，是包有宗教，美術，文學，科學，音樂。由這教士的貢品中，可以窺見天主教是一切西洋學術的媒介。表文所列，三幅畫列第一，又可見天主教之重美術。原來稍研究西洋文化史的，都知宗教與美術的密切關係，而聖母聖嬰等題材之在西洋畫，有如山水之中國畫一般佔着重要位置。所以，天主教帶着美術傳來是必然的；而利瑪竇進貢西洋宗教人像，也是當然的。

利瑪竇所獻的畫是怎樣的呢？我們現在在印刷物上常有機會看西洋畫的，大概不難想像出來；但在當時，西洋畫初入中土，人人見所未見，未免覺得新奇，所以當時顧起元氏把那畫品進貢事觀察描寫得很詳細，他記着說：

『利瑪竇，西洋歐羅巴洲人也。面皙虬鬚，深目而睛黃如貓，通中國語。來南京，居正陽門西營中，自言其國所崇奉天主爲道；天主者，制匠天地萬物者也。所畫天主，乃一小兒，一婦人抱之，曰天母。畫以銅板爲幀，而塗五采於上，其貌如生。身與手臂，儼然隱起幀上，臉之凹凸處正視與生人不殊。人問畫何以致

國畫之西洋影響

也答曰：「中國畫但畫陽不畫陰，故看之人面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白；若側立則向明一邊者白，其不向明一邊者眼耳鼻口凹處，皆有暗相。吾國之寫像者解此法用之，故能使畫像與生人亡異也。」……』

上面一段筆記，舉出西洋畫技巧上基本的特點，其效果「能使畫像與生人亡異」；一改轉現在的口吻批評，可謂「像照片一樣。」光暗寫照的技巧，引起中國畫界的注意。當時一般的批評，大都讚歎。如羌紹聞在無聲詩史寫着說：『利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，蠕蠕欲動；其端嚴娟秀，中國畫工無由措手！』

除利瑪竇之外，其他傳教士攜來西洋畫不少，並且用爲傳教的工具，西洋畫便日趨普遍。影響於畫界，是當然的事。於是明末畫界，便有所謂江南派的寫照。江南派的主要作家是閩省的曾波臣，據羌紹聞所記：

曾鯨，字波臣，莆田人，流寓金陵。寫照如鏡取影，妙得神情。其傳色淹潤，點

睛生動；雖在楮素，盼睞嚬笑，咄咄逼真；雖周昉之貌趙郎，不是過也。若軒冕之英，巖壑之俊，閨房之秀，方外之蹤，一經傳寫，妍媸唯肖；每圖一像，烘染數十層，必匠然後止。其獨步藝林，傾動遐邇，非偶然也。』

波臣本來國畫是有根底的，因居留南京，有機會參看天主教的西洋畫；彿彷上文所述許斯勒居留巴黎有機會見東洋畫作風受了影響。波臣的畫不是完全西洋，不過墨骨之外，加上多層的渲染，可說是折衷的方法。這方法傳授漸廣，如謝彬，郭鞏，沈韶，劉祥開，張琦，張遠，沈紀，徐璋等，成爲一派，漸漸的筆墨烘染的痕跡，渾化起來。這類作品，就是明末中國畫界的特產。

中國的美術常隨帝皇興味爲轉移，尤其是清代，一切學術都在帝制的運命裏。清初設如意館於啓祥宮南，召集一班能畫或有其他美術技藝的人，專事美術工作。當時因繪畫而進內廷的，除中國人外，更有西洋教士。西洋畫法在清初畫院發生影響。其中有焦秉貞，是表表者。胡敬的院畫錄記着說：

「焦秉貞，工人物山水樓觀；參用海西法。伏讀聖祖御臨董其昌池上篇識

云：「康熙己巳春偶臨董其昌池上篇，命欽天監五官焦秉貞，取其詩中畫意。古人嘗讚畫者，落筆成蠅，曰寸人豆馬，曰畫家四聖，曰虎頭三絕，往往不已。焦秉貞素按七政之躔度，五形之遠近，所以危峯疊嶂，中分咫尺之萬里，豈止於手握雙筆。故書而記之。」臣敬謹按：海西法善於繪影，剖折分刌，以量度陰陽向背斜正長短，就其影之所着而設色，分濃淡明暗焉。故遠視則人畜花木屋宇皆植立而形圓；以至照有天光，蒸爲雲氣，窮深極遠，均粲布於寸縑尺楮之中。秉貞職守靈臺，深明測算，會晤有得，取西法而變通之。聖祖獎其丹青，正獎其數理也。」

「聖祖獎其丹青，正獎其數理也。」鑑賞者由欣賞美術而着眼科學；同時作者也進於方法的研究。而且焦秉貞最著名的作品是耕圖畫，描寫民間的風俗生活，則繪畫又由美感表現轉向叙事意味了。光暗寫照，設色烘染，遠近透視，人事題材，……這些西洋美術的特色，逐漸參入明末清初的中國畫界，到乾隆時代，影響的結果完全顯露。

圖畫之西洋影響

明清之際中國之接受西洋學術，都抱着折衷態度，所謂「中學爲體，西學爲用，」可以代表一般意見。西畫儘管受讚，却沒有人繪作純粹的西畫。尤其是因皇帝主張折衷，所以清代院畫的新途徑到折衷而止。乾隆時有外國教士王致誠郎世寧等在內廷供繪畫職，他們所作是純粹的西洋畫；無奈皇帝不喜歡，要他們中西法參用，他們也就不能不奉旨而行。王致誠寫過一封信給巴黎友人，講及這事說：「照這樣看來，我竟拋棄生平所學，另從新體，來曲阿皇上的意旨了。我們繪畫是出自皇家之命。當初所作原是依着我國畫體，本着正當的理法的；可是呈閱時不合皇意，常退修改。至於修改得對不對，我們不敢批評，只有屈從皇上的意旨而已。」

日本維新的時期很短，可是接受西洋學術，直接而爽快，所以西洋水彩油畫在短期中勃興於日本，事實上現在中國許多西洋畫家都是從日本留學的。西畫之到中國，就被强迫爲中國化的西畫，或西化的中國畫，想收兼全並美的效果。誰知理想和事實往往不能一致，中庸之道未必合乎一切。好比做菜的弄一條魚，清

蒸就沒有紅燒之濃；紅燒就沒有清蒸之鮮。一貫而兩味俱全是過分的苛求，結果不濃不鮮，便是無甚可口；繪畫也是一樣，強求兼全弄成非牛非馬，彷彿封神記中的「四不象」。

時至清代，國畫已是尙模倣而乏創作，再加上西洋畫法的皮毛，作爲規範，便更沉重牽窒。當時論者大都表示不滿，却未見誰有具體的主張，批評的論調大致不外如鄒一桂所謂：

「西洋善勾股法，故其繪畫於陰陽遠近，不差錙黍。所畫人物屋樹，皆有日影。其所用顏色與筆，與中華絕異，布影由闊而狹，以三角量之。畫宮室於牆，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦具醒法；但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫。」

此外比這更堅決的批評便找不着了。沒有誰敢像英國大批評家羅斯金反對東洋化一般地，主張排絕西洋；又沒有誰肯毅然深究西畫以求澈底了解。於是，繪畫找不着出路。

士大夫的藝術評論傳不到民間的耳朵，而基督教的繪畫却散布民間。中國

美術深奧得很，要有充分的學問才能了解；因基督教之深入羣衆，所講述的婦孺能懂，所用以幫助傳教的畫片，乃在民衆的腦中留有絕大的印象。有鄒一桂等儘管批評「筆法全無，雖工亦匠」然而爲藝林所不取的皮毛的西化畫，却支配了平民美術。傳教所介紹來的不見得都是傑作，而模倣的更淺嘗輒止。結果，好的方面，民間美術的園地大爲擴展！弊的方面，繪作與鑒賞的程度趨於幼稚這種影響到現在還十分顯著。且看現在的月分美牌女畫，光晴，設色，遠近，都得西畫的皮毛，爲藝林所不取，却大受一般人之歡迎，每年消流于百萬幅，而月分牌畫家，是民國以來畫界可以發財的一流人物。又看街邊畫店擺着外來的西洋畫，爲迎合觀衆胃口，都是幼稚作品，足以代表西畫的名家傑作，百中不得一二。賞鑒程度的低弱，其勢力足以阻礙美術的發展。現在的雜誌刊物，爲求不見棄於大衆，採印繪畫，往往不能不求其入俗。然而無論如何，繪畫是到民間去了。

四、現代繪畫與出版界

上文提及月分牌畫和雜誌畫刊，都是印刷發達時代的產物。最近的五十年

來，中國印刷術有顯著的進步，與繪畫發生很大關係。

五十年前中國書畫印刷術，流行的只有木刻而已；木刻工作繁難，用途很有限制。一旦石印傳來，印畫得了較利便的工具。石印的方法雖不十分精細，却是較爲科學化，可以印出繁複的彩畫。當初自然只有單色的，直至現在用途仍然很大。用於出版界的，分定期畫刊，書籍插圖，和單幅掛圖三大類。

定期畫刊——清光緒十年「點石齋畫報」出世，內容以時事題材，繪着細緻的畫，用石版印刷，紙張係土產川紙，黃皮書面，每期八頁，售價五分。由點石齋石印局發行。創辦到現在已經四十八年，可算是近年盛行的畫報的原始。接着點石齋而出版的，還有「圖畫日報」「日新畫報」·「新銘畫報」等多種，內容繪畫美術價值上無大可取，可是繪畫播入民間，補文字之不足。這點是很值得注意的。關於畫報的旨趣，當時的「菊齋畫報」發刊詞裏說得很淺白：

「畫報與字報比較，畫報如同看戲，字報比作聽書。看畫報的，不認字可以瞧畫兒；看字報若不識字，卽只好數個兒罷。畫報一看便知，不論婦孺易於知

曉，比如畫有一個梳拉翹頭的，除却畫摔樓之外，看畫兒的，決不能說是個男人，這就是畫報易曉的淺理。雖只說畫報易於通曉，也在乎畫的好壞，畫貓若像個驢樣兒，大概也不大受瞧。畫法出名不出名，就在筆路精與不精了。果然畫法精工，不用說看報，就是看畫兒也可以解頤。』

以敘事爲目的的繪畫雖也講求筆路精工，實際失了美術的獨立性。好比山歌，粵謳，龍舟歌，雖也講求音調，可是趣味集中於詞句的意義，音樂是附屬性而已。然而石印畫報之被淘汰，並不是因重敘事而輕美術。其發展之所以中止者，皆因攝影術替代了繪畫，銅版替代了石印。民國初年到現在，畫報方興未艾，源流出自石印畫報，性質另有支派。至於仍以繪畫爲主體的畫報，前年盛行有「上海漫畫」五十年前的點石齋畫報和今日的上海漫畫比較，質地上很有相同之處。雖然前者單色印刷，後者複色也是石印；前者畫體呆板，後者筆法浪漫；前者取材是「淘井得銀」等題，寫聊齋式的善有善報的訓世畫；後者取材「摩登女子」等題，寫時髦戀愛生活的諷刺畫。比較起來，前者代表舊社會，後者代表新時代。其爲繪畫的

現代繪畫與出版界

定期刊物，並合一般讀者的脾胃，可謂五十年先後輝映了。

二，書籍插圖——清光緒年間書坊出版的小說傳記等書，多有繡像繪圖，書籍插畫之風大盛。此類繪畫的體材，與石印畫報所載的相似，作用也是相同。接着，小學教科書也附插圖了，不單國文，修身，算術，都採用插圖。於是編譯所裏容納許多繪畫員，而書籍插圖便成爲畫界的一種大可注意的職業。當代大畫家徐悲鴻也曾投身這種職業，可是他不久脫離，得免成爲畫匠。須知命題作畫，而且習以爲常，很容易埋沒個性，結果雖工亦匠。我們不應反對繪畫實用化，實用的繪畫對社會的貢獻不容抹殺。這應是一部分畫者的事工問題；至於以美術爲立場，一部分天才，能擺脫功利束縛，自主而非被動地創作，中國繪畫藝術才不至陷於枯萎。

現今的文藝新書，繡像繪圖是不用的了，而抽象的美術裝幀，在出版界大爲受用。前年去世的畫家陶元慶，繪封面畫頗成一格，曾見他登過繪封面畫潤例的廣告，可見這種繪畫也居然和往時國畫寫中堂或寫扇一般之能得人領教了。書籍裝幀以圖案爲主，風格很受日本影響。尤其是圖案字，日本先已盛行，而中國可

以直接移用或變化加減。原來書法之在中國也是和繪畫同等的藝術，同是需要很長時日用很大功夫然後可以窺其門徑。現代學校科目繁瑣，社會人事倥傯，研究書法的機會不易多得，這尤是圖案字盛行的理由。現代美術趨於單純化和抽象化，這特點，看書籍插畫和裝幀可知道。

然而現代中國社會一切的情形都是矛盾的，新現象和舊色彩同時存在。繪像繪圖一方面在新文藝書籍中被淘汰了，而另一方面却大為盛行。最近書坊出版連環繪圖的舊小說，把義俠傳之類的故事，連續繪圖敘述，附着簡單的文字說明，這類書本很普遍地散佈民間，簡直婦孺皆讀，銷數之大，為一切書籍之冠。所繪的畫，還比不上從前點石齋畫的精巧，而體材大致相類。由此看來中國人民的程度，和五十年前沒有分別；教育的功能並未達到民間；新時代的思想未能移去舊社會的潛勢力。繪畫的創作與鑒賞大有訓練指導之必要。

三，標掛的畫幅——整幅標掛的一類繪畫，印刷發行的種式不一而足，例如懸於壁上的西湖十景圖，基督教主日學的掛圖，課堂裏解釋科學的掛圖，商店招

現代繪畫與出版界

來生意的月份牌，北伐軍宣傳主義的畫幅等是。

印刷發達，普通人家看畫機會自然較多。近年出版的古今畫集之外，更有大幅的印畫，普通家庭很容易得美術點綴。致力於選印畫幅的出版機關，著名的有神州國光社，有正書局，中華書局，商務印書館等，對於繪畫的印行，有相當的貢獻。

為了家庭需要畫幅點綴，商店便利用畫幅做廣告，於是有月份牌畫，這類畫幅間有山水風景，但以「美女」佔多數。其中如胡伯翔所作春夏秋冬四季圖，堪稱雅俗共賞。可是濫品居多。為了月份牌易得而且趣味淺白，便成為平民家庭的唯一的畫品。古今名畫選印的出品自然因而減少銷路。從這點也可見繪畫欣賞程度薄弱得很。

印刷的畫幅又是一種重要的宣傳工具。社會上拒毒，拒賭，衛生，識字，節儉，種種運動，都以圖畫為最大的宣傳。繪畫宣傳的作用，為近世各國所趨尚，尤其是中國平民識字不多，看畫可以得明快的印象。因此國民黨各級組織的宣傳部中，都有專員做這工作；北伐軍以短促時日經過許多不懂政治狀況的內地，要快捷地

使一般民衆了解和表同情，圖畫和簡單標語便是與槍炮有同等功用的一種利器。

近數十年來的繪畫，處處與民衆發生接觸。從士大夫茶餘酒後鑑賞品的地位，轉成社會生活的一種事工。爲了有實用，繪畫人材感着需要，造就繪畫人材的美術學校，也就應運而生。在另一方面看，當此東西文化接觸，新舊思潮青黃不接的時代，繪畫的藝術很容易失却標準，藝術教育也就有注意之必要。最近二三十年的美術學校和藝術教育概況，將以次章述之。

五、繪畫與藝術教育

清光緒年間，學校興辦已有相當的規模，繪畫也開始列入學校科目中。當時設有繪畫科的，只有兩江和北洋兩師範學校，教師除國畫外，請了幾位日本人作指導。學校制度的藝術教育已具雛形，不過繪畫科學生全國計算起來，不滿百人而已。

廿餘年來的藝術教育發展頗快，現在全國小學中學都有圖畫科。而美術專

門學校，各省都有。其中國立的有兩處。現在學習繪畫的，除普通學校附帶修習之外，專門研究的人數總在三千以上。

美術專門學校之創辦，最早的要算劉海粟所辦的「上海圖畫美術院」，也就是現在上海美專的前身。民國元年成立，當時發表宣言說：「一，我們要發展東方固有的美術；研究西方藝術的精英。」「二，我們要在慘酷無情乾枯墮落的社會裏，盡宣傳藝術的責任，把固有的創造精神恢復。」該院於民國二年三月開課，只設繪畫科兩班，學生十二人。是年七月，正科外設選科，三年，改繪畫科爲西洋畫科。四年，增設藝術師範科。九年四月，改名爲「上海美術學校」，規定設中國畫科，西洋畫科，工藝圖案科，彫塑科，高級師範科，初級師範科，共六科，學生三百人。是年六月，設暑期學校，兼收女生。十年八月，奉教育部令，定名「上海美術專門學校」。十二年五月，建西洋畫科新校舍於徐家匯路；十二月，改中國畫科爲中國畫系。十三年，改造師範部校舍，改高等師範科爲藝術教育系，同時開辦雕塑系。十四年十月，建存天院爲西洋畫教室，並設天存閣陳列古物名畫。是時雕塑系無學生，停辦。十九年

至二十年有中國畫系西洋畫系藝術教育系音樂系四系學生五百餘人。

民國初年，蔡元塔任教育部長。蔡氏是提倡以美育代宗教的，對於繪畫美術有相當的注意，藝術教育的發展，蔡氏功勞不小。事實上兩校國立藝術學院，都由蔡氏主持教育部時所創；更曾爲文述兩學院的概況如左：

國立北平藝術學院——民國七年，教育部始設「北京美術學校」於北京城西，設繪畫圖案兩科，以鄭錦爲校長。九年，設專門部之圖畫手工師範科。十一年，改稱「北京美術專門學校」，設國畫，西畫，圖案三系；並圖畫手工師範系。十四年，劉哲，陳延齡相繼長校。十五年二月，又改名「國立藝術專門學校」，增設音樂戲劇兩系，以林風眠爲校長。十六年十月，風眠辭職。十七年，編入國立北平大學，名藝術學院，以徐悲鴻爲院長，旋即辭職。以北平大學副校長李書華兼院長；恢復音樂戲劇兩系，增設建築系，改圖案系爲實用美術系，合國畫西畫，共成六系；男女學生三百五十名。十八年八月，教育部令改爲「北平藝術專科學校」，因校中延未改組，部令自十九年度起，停止招生，逐漸結束；在結束期內，暫用舊名，隸屬於國立北平大學。

國立杭州藝術專科學校——民國十七年三月，大學院設藝術院於杭州，得浙江省政府許可，以西湖濱羅苑為校舍，不足，附加以照膽臺，三賢祠，蘇白二公祠等。以林風眠為校長；設中國畫、西洋畫，雕塑，圖案四系。外國語用法文。秋，合併中國畫與西洋畫為繪畫系。其用之標語為：「介紹西洋藝術，整理中國藝術，調和中西藝術，創造時代藝術。」十八年十月，奉教育部令，改為美術專科學校。開學時學生不過六十人，現已增至二百餘人。開學時，校中設有研究班，為本校教員及已在美術學校畢業而更求深造者的共同研究的機關。又自十八年度起，規定無論何系學生，第一年均習木炭畫，即預備於繪畫科中專習中國畫者，亦從木炭畫入手，為將來改進中國畫之基礎。

除上述兩處國立美術專科學校外，國立中央大學又附設藝術教育科和藝術專修科。藝術教育科分國畫，西洋畫，手工，音樂四組，均四年畢業。藝術專修科分圖畫，工藝，音樂三組，為培養中等學校師資而設，三年畢業。本科以李祖鴻為主任，以呂濬，徐悲鴻，唐學詠等為教授。

此外，市立美術學校，國內各大城市多有開設，如廣州市美，畢業生在北伐軍中服務繪畫宣傳，曾有顯著的成績。該校現任校長司徒槐，教授有丁衍鏞，陳宏等。

私立美術學校著名的還有上海新華美術學校，成立於民國十七年，校長俞寄凡。中華藝術大學，校長陳抱一，民國十八年停辦。上海藝術專門學校，成立於民國十九年，校長王道源。

專門研究繪畫的團體，先後成立不少。國畫方面最著的是「中國畫學研究會」，該會爲民國七八年間周肇祥，陳衡隆，金紹城等所發起；九年成立於北京達子廟歐美同學會。分人物，山水，花鳥，界畫四門。其教授以精研古法，博擇新知爲主旨。研究員不分男女，以能畫及有正當職業之人介紹，以作品送會審查，認爲可以造就者爲合格，五年期滿，成績優良者給證書，升充助教。十一年，遷會所於中央公園。現在會長周肇祥。北平畫界前輩多任評議員。有研究員二百餘人，研究員升助教者二十餘人。研究畢業而在各學校充教員導師及組織美術團體者頗多。曾開成績展覽會七次，發行藝苑旬刊。

西洋畫會曾有晨光會，朱應鵬等創辦。天馬會，江小鶼等創辦。廣州尺社，馮剛伯等創辦。上海白鵝西畫會，方雪鴣等創辦，教學頗重基礎練習，可算畫會的後起之秀。

任何學術，都以教育爲基礎，中國繪畫的前途，與現在繪畫研究機關關係至切。中國畫本來不容易學，歷代畫論又多抽象，今日學者怎樣去研究，然後不致徒勞。這是教育指導的責任。西洋畫方面，派別標準混亂，學者每每不知何所適從。至於就大處說，怎樣創造新的繪畫，才適應時代的要求。這一切，也是從事藝術教育者應負的使命了。

六、現代畫家

近數十年來，國畫三江稱盛；西畫以法日留學居多。派別繁雜，作家各有所長。倘要逐一介紹，固然是這篇短文所辦不到；如要評選代表作家，則其中不少還是在生，目前未可斷定。現在只分國畫和西畫兩方面，舉出在畫界有特殊造詣的，並略述他們作品的風格：

國畫方面的:

任伯年—浙江山陰人，山水人物花鳥，簡直無所不能，畫風得力於書法，自謂我畫可當一「寫」字。筆法善用中鋒，剛健婀娜，兼而有之。江浙畫家負盛名於滬市的，可謂無出其右。

湯雨生—浙江毘陵人，官於杭州，他的作品工於山水，墨梅松石亦所兼長。數十年來江浙間模倣他的人很多。

張子青—作風傾向王石谷，是京師士夫提倡繪畫的一位熱心者，作品蒼厚秀潤，有四王之遺韻。

吳清卿—江蘇吳縣人，由祠林出撫湖廣，對於篆籀很有心得，曾著「說文古籀補」。後在滬上集畫友九人組織萍花社書畫會，所作山水，筆墨蒼潤。

趙撝叔—會稽人，由孝廉出宰江右，精通金石詩文，書法參學平原六朝，所作花卉，有篆隸筆意。

鄭雪湖—壯年漫游名勝，八十歲後畫風更佳，為皖江山水名家之一。

居古泉—與其兄居仁，同為粵中名家，以花卉設色著名。

胡公壽—所作山水，得董北苑米襄陽兩家的神韻，松梅竹石自成一家，筆墨渾厚淋漓，力透紙背。

楊伯潤—畫風清逸，瀟洒可以媲美李檀園，秀致有如惲南田。他中年的作品更有沉鬱的氣概。

吳秋農—畫學文徵明，山青水綠，用色鮮明脫俗，峯巒樹石，筆致古雅。水墨作品不脫四王家法。

陸廉夫—臨摹歷代名畫，頗能貫通各家筆法，山水模倣王石谷。花卉設色清妙，用筆秀潤，有獨到之處。

高邕之—所作山水花卉，筆調高雋，得力於各大家的長處。他的畫驟看平淡，神味却能超塵脫俗。

盧谷和尚—作風冷雋奇逸，格律高妙超凡。慣寫蔬菓禽魚等小題材，妙在能從細微的地方表現繪畫的美。

黃山壽—作畫用工筆，精繪人物花卉，設色和筆致都可作初學的模範。

吳昌碩—畫風得力於書法，以篆隸的筆底，集八大石濤諸家的長處，自創一格。所作松梅蘭石；氣魄宏健，與任伯年先後輝映，足以稱雄於現代畫苑。

王一亭—畫風有石濤遺韻，落筆荒率而不亂，爲當代國畫名家。

狄平子—當代南派畫家中，狄氏以格調高雅見稱，畫筆清疏，一塵不染。數十年來致力於選印名畫出版方面的功勞當在創作之上。

黃賓虹—黃氏畫學博通古今，鑑別的眼光爲當代所推崇。作畫筆調有六朝韻味，對於國畫非經研究者，不易領略其妙處。

高劍父與奇峯—高氏兄弟同出居廉之門，後赴日本留學，融滙中外美術，倡繪畫革新，畫風創成一派，很受觀衆擁戴。劍父用筆豪放，奇峯秀雅，現在代畫界同負盛譽。

以上所舉國畫畫家，大致足以代表現代各派。現在從西洋畫方面，舉出下列幾人：

現代畫家

徐悲鴻—浙江人，他的父親原是畫家，自幼便有美術傾向。少年離鄉到上海，一邊謀生一邊習畫，備嘗辛苦，終於考得官費，到法國留學。在歐洲潛心研究多年；藝術修養之認眞，在現代西洋界無出其右。作風傾向古典派，作品雅俗共賞。兼擅國畫，運筆雄健。

劉海粟—自稱藝術叛徒，作畫筆觸粗壯，用色鮮明響亮。國畫作品與西畫同具特色，學者受影響的不少，致成者所謂美專派。劉氏爲上海美專創辦人，從事藝術教育廿餘年，當年未廿歲時已聞名於美術界。

林風眠—粵人，現任國立杭州藝專校長，畫兼中西常用抽象題材作大幅油畫，觀衆不易了解，而所留印象很深。

陳曉江—畫風宏大，惜中年早死。遺作西方極樂世界壁畫，留存西湖方字亭。

丁衍鏞—作畫自成一格，落筆胆量過人，色調鮮明暢快，他有個性表現。丁氏歷任美術學校教授，學生模倣他的很多，但因他的畫不宜於初學，得其妙處的反不如流弊爲多。

陳抱一—與丁衍鏞同辦中華藝大，作畫色調感覺敏銳，住宅特建畫室繪事頗勤。

陳　宏—留法學畫，曾任新華藝大廣州市美等校教授，作畫善用綠色，一片清新，輕妙而不沉濁。

潘玉良—現代女畫家中的傑出者，留歐多年，油繪和粉畫兼長，色彩渾和，豔而不浮。描寫人體尤有獨到。

王道源—上海藝專校長，畫風清新，色調鮮明，

王濟遠—畫兼中西，擅作濃腴的水彩，雖不如英國水彩之流動明快，却有東洋渾厚之妙。

汪亞塵—歷任美專教授，畫風純樸。游歐模描古畫，得力於此不少。他的夫人亦能畫。

李毅士—留英畫家的前輩，畫體很有規矩，非任意塗寫者可比。

梁鼎銘—用筆設色均悅目易懂，很受民衆的欣賞。年來致力革命宣傳畫，遊

途前的動運術藝與畫繪代現

歐後，在南京從事革命史蹟畫之繪製。

陳之佛—善作藝術化的圖案畫，作品東方色彩很濃，受印度美術影響，自成一格，為當代畫界不可多得的人材。

以上所舉畫家，多還在生，將來造詣的定評，自然有待於後人。此外掛漏之處是難免的，新進作家之輩出，自是意中事了。

七、現代繪畫與藝術運動的前途

綜合以上所述，我們可以發見現代繪畫的幾種特殊狀況，同時又產生好些問題，我們先舉現代畫壇的現象，有四要點：

一，繪畫園地的擴展—國畫全盛時期早已過去，明清以來，作家爭尚模倣彷彿沒有伸展的餘地，幸而當這時期，東西文化門戶漸開，一方面西洋大受影響，一方面中國美術眼光放開。畫壇擴展，受外界直接或間接刺激，繪者思想得以自由解放。因此，有主張復古的，有主張折衷派，有主張新創的。不為傳統所束縛，各向自已的目標尋求真理，這是現代藝術的一線曙光。園地擴展，裏面開着各種各色的

花朵，這是現代繪畫的好現象。

二，繪畫實用的趨勢——在工業發達經濟競爭的現代，美術實用化是自然的趨勢。思潮所推，藝術與生活發生密切關係。比如從前士爲四民之首，文章作得好爲的是謀優越名位；現在呢，文章的用途大得多了。繪畫也是一樣，成爲社會不可一日無的工作了。

三，欣賞機會的普遍——私藏珍藏是中國一向對待古畫的辦法，並不像歐美公共美術館是可任人觀覽。宮廷大內的無從一覩，市面買賣的又不知是眞是僞。論畫的任憑講得怎麼神化，倘不親見作品，是極難領會的，因這原故國畫很難發展。民國以來，一則政體關係，藝術漸到民間，展覽會大大小小開過很多，美術院博物館等陳列繪畫的場所也漸多設立；二則印刷出版發達，繪畫的複製散佈廣遍，從書報中可以看見古今作品，美術常識增加不少。

四，藝術教育的發達——最近二十年來，國內研究繪畫的人數激增，留學東西洋的亦屬不少。分門別類，或爲有統系的料目，學畫者可以選擇所好，在指導之下

自易找着門徑。就是普通學校，也有繪畫的訓練。

從上述幾種現狀中，發生值得注意的問題：

一，派別的問題——民國十八年舉行的全國美術展覽會，經多少波折，還未能集中全國的作品，最大原因是派別意見不同，一部分畫家不肯參加。現在美展不能每年舉行，大概也就以聚集各派爲最難解决的問題。主見堅定，原是藝術家應有態度，不能——也不必——勉强相同。只可惜現在派別之分，並非全在學理主張；所爭持的每每是勢位而已。我們須知美術政黨化比較商業化更爲錯謬。這錯謬一日不革除，藝術運動一日沒有希望。

二，國粹問題——狹隘的國家思想，爲藝術所不許；可是中國美術之寶藏，對絕不容忽略。現在國人對於國畫，遠不及外人之注意。比如畫家吳昌碩逝世的時候，僑居上海的日本人爲他開追悼會，在他靈前恭敬致祭，當作美術界莫大損失。本國人方面反而不覺得什麼，除了畫商抬高價錢之外，沒有什麼表示。其他美術亦然，日本的大村西崖聞得江蘇甪直有楊惠之的雕刻，不遠千里特來參觀，事前以

爲這古代名家作品，必定保藏嚴密，不輕易得見；誰知那古代國寶正在破廟的頹垣敗瓦中，彷彿廢物一般棄置着。西北歷史地點，美術品的發掘，每年被外國人運去不少。國畫及其他美術品之保存和整理，是當務之急。

三，程度標準問題——在作畫者方面，易入兩種歧途，其一附隨庸俗，其一取巧欺世。許多有天才的，缺乏胆量魄力，或因功利眼光狹窄，終於無所創造，這是可惜的。同時又有許多學者不求修養，只務新奇，自己也莫名其妙，這類作品應有批評家加以糾正，否則新繪畫在觀衆當中失了信用，藝術運動便受阻礙。在觀衆方面，就大體而言，程度幼稚得很，比如最近中山港開美術展覽會，繪畫出品人提議取消攝影展覽，因爲繪畫部分觀衆冷落而攝影部分擠擁，據說看攝影的可以認出風景所在，甚至影中某屋是某人住的，那牛是某人養的，都看得出，所以津津有味。至於油畫一筆紅一筆綠，觀者並不發生什麼趣味。繪畫是社會的，決不能置觀者不顧。觀者程度和標準，是靠作者和批評者協力合作然後可以逐漸提高。

以上幾個問題，便是藝術運動的核心。藝術運動的前途，由解決這些問題的

方法而定。具體來說，目前應努力的，就是「創作」「修養」「展覽」和「批評」。

畫者能本着眞誠的態度，置毀譽於度外從事創作和修養，則無論在什麼時代境地，都可以放出光彩。至於提倡工作，畫家往往無力兼顧，政府和社會上學術團體，應該担負這責任。舉行古今作品的展覽會，建設永久保存供人觀賞的美術館積極進行有了這些工作藝術運動才不致成爲空談。有了創作和提倡，尤不可少的，那便是批評。批評的責任很重，現難，也就是現在中國所缺乏——缺乏到幾乎沒有。美術的眞理，不是二加二等於四那麼簡單，批評者要明瞭時代背景和社會狀態，然後能作中肯的指導，否則創作者的努力或者徒勞，提倡者熱心或未得其法，而觀者天天看畫未必會鑑別欣賞。創作，提倡，指導，相連並進，藝術的運動才有完成的希望。

現代繪畫與藝術運動的前途